

# Paul Cézanne and the statute of painting

Stefano Esengrini

[stefano.esengrini@virgilio.it](mailto:stefano.esengrini@virgilio.it)

On the basis of a remark made by Giorgio Morandi on his own journey in the world of art, the essay aims to clarify the revolutionary significance of the method that underlies the plastic representation in Paul Cézanne and the contribution it has provided to the definition of the statute of painting in the twentieth century (color field painting). The analysis of the interpretations of Cézanne's work by David Herbert Lawrence, Rainer Maria Rilke and Peter Handke thus has the merit of showing the nature of the need for truth that guided Cézanne in the choice of oil or watercolour as material capable from time to time of explaining the fundamental difference that exists between the movement with which a being discloses itself into the wide open and its presence as a fact here at hand.

Keywords: Paul Cézanne, Giorgio Morandi, painting, watercolour, color field painting

# Paul Cézanne e lo statuto della pittura

Stefano Esengrini  
stefano.esengrini@virgilio.it

In memoria di François Fédier

Si sta bene qui... In questo mondo si sta bene.  
(Giorgio Morandi)<sup>1</sup>

Antico allievo di Giuseppe Ungaretti e, a sua volta, poeta e saggista, Arnaldo Beccaria ci ha consegnato due dei più perspicaci e ispirati contributi alla comprensione dell'opera di Giorgio Morandi. Se, infatti, è a lui che dobbiamo sin dal 1939 la prima monografia apparsa sul pittore bolognese, risale al 1964 la pubblicazione di una tanto preziosa quanto rara serie di riflessioni sull'arte formulate da Morandi nel corso di alcune visite rese all'artista negli ultimi due anni della sua vita.

Se si escludono due brevi articoli apparsi, rispettivamente, il 15 gennaio e il 29 febbraio 1940 sulle pagine della rivista *Corrente di vita giovanile* (a cui si deve peraltro aggiungere un *corpus* di undici lettere), i due saggi a cui ci riferiamo delineano in modo puntuale e con singolare intensità l'orizzonte esistenzial-figurativo da cui ebbe modo di generarsi uno spazio capace di corrispondere a quanto espresso dalla più antica tradizione pittorica italiana, nonché dalle più significative esperienze compositive dei grandi maestri di fine Ottocento e delle avanguardie europee del XX secolo (Pittura metafisica e Cubismo, su tutte).

---

<sup>1</sup> C. Zucchini, *Visita a Giorgio Morandi*, in "Il Foglio di Crevalcore", Crevalcore, 1968. Ringraziamo l'Istituzione Bologna Musei-Archivio Museo Morandi, nella persona di Lorenza Selleri, per la preziosa collaborazione nel reperimento delle conversazioni dell'artista con Carlo Zucchini e Giuseppe Sciortino.

È in particolare da due lettere inviate al pittore il 26 ottobre 1963 e il 3 febbraio 1964 che veniamo a conoscenza del tenore del dialogo intercorso tra Morandi e Beccaria intorno al comune bisogno di comprendere la natura del problematico rapporto che sussisteva (e sussiste ancora) tra modernità e tradizione e, in altro modo, tra astrazione e figurazione. Scritte in risposta ad alcune precisazioni comunicate da Morandi a seguito della lettura di quella che sarebbe poi divenuta la prima versione, poi ampiamente rivista, del ben più maturo testo del 1964, le due lettere hanno il merito di insistere sul cammino percorso da Morandi nel venire in chiaro del senso del proprio operare in qualità di erede di un'intera tradizione.

Di più: fu l'avvento della modernità – nella forma della rivoluzione inaugurata dal pensiero pittorico di Paul Cézanne – a favorire in Morandi una genuina riappropriazione del contributo fornito alla storia dell'arte europea dai padri del Trecento e del Quattrocento italiani, così come dall'opera emblematica di un Johannes Vermeer e di un Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Superando cioè un'interpretazione di stampo storicistico, che riduce qualsiasi fenomeno a una sequenza di cause che precedono cronologicamente i relativi effetti, la lettura in filigrana proposta da Morandi fu in grado di vedere in Cézanne la figura di un precursore che anticipò il destino della storia dell'arte, lasciando al contempo presagire la genuina portata delle intuizioni plastiche che erano state a fondamento delle esperienze figurative del più lontano passato. Un passato che si era trovato ad essere a tal punto riguadagnato nel suo senso essenziale da essere colto nella sua co-originarietà rispetto a un presente gravido di promesse, capace di preparare l'avvento – per limitarci ai cosiddetti «coloristi» – di Mark Rothko, Barnett Newman e, più recentemente, Simon Hantaï<sup>2</sup>.

Ora, quale futuro attende un'arte che sa farsi carico della lezione di Cézanne – e, con lui, di Paul Klee, di Georges Braque e di Henri Matisse – per poter configurare un mondo che resiste alla devastazione della verità operata da quel regime anonimo della «superorganizzazione» di cui parla Aldous Huxley in *Ritorno al mondo nuovo*, che informa (e informerà) di sé in modo sempre più provocatorio la storia presente (e futura) del pensiero e dell'arte occidentali? In occasione di un suo incontro nel 1955 con Giuseppe Sciortino, così si esprimeva Morandi a proposito del cosiddetto «astrattismo»

---

<sup>2</sup> Cfr. D. Fourcade, *Le ciel pas d'angle*, §§ 43-44, P.O.L., Paris 1983, pp. 65-69.

(e, aggiungiamo noi, anche delle attuali futuristiche «installazioni»): «Forse io sono l'ultima espressione di un'epoca che ebbe della pittura»<sup>3</sup>.

Apparso per la prima volta nel 1963 in una sua redazione più “giornalistica” sulle pagine della rivista *Tempo* di Milano, l'articolo di Beccaria subì alcune profonde modifiche, che sostanzialmente accoglievano alcune fondamentali integrazioni al testo suggerite dall'artista. Ecco così fare la sua comparsa un passo decisivo che non figurava nella prima versione e che, come sembra, fu pressoché dettato dallo stesso Morandi al proprio interprete pochi mesi prima di morire, a suggello di un'esistenza interamente consacrata all'arte. Scriveva emblematicamente Beccaria:

Mi parla, naturalmente, con sconfinata ammirazione di Cézanne. Mi dice che per comprendere gli antichi, Giotto, Masaccio, Piero, e Fouquet, e Vermeer, e Chardin, era forse necessario, al tempo della sua giovinezza, aver compreso Corot, Cézanne, Seurat in una specie di cammino a ritroso. Soprattutto Cézanne, che rappresenta l'ultimo esempio di un vero grande linguaggio pittorico<sup>4</sup>.

Prima di procedere a una delucidazione quanto mai necessaria di questa dichiarazione, pare opportuno premettere una breve biografia spirituale di colui che viene da più parti considerato il più cézanniano dei pittori italiani e il cui cammino fu segnato, sin dai diciannove anni, dall'incontro con l'opera del maestro di Aix-en-Provence.

Un cammino, del resto, che vide Morandi fare la conoscenza nel 1910 del lavoro di Auguste Renoir e che al contempo poté beneficiare, qualche mese più tardi, di un viaggio a Firenze sulle tracce di Giotto, Masaccio e Paolo Uccello. Risale poi all'anno successivo il primo contatto con i dipinti di Claude Monet, a cui si aggiunse nel 1914 lo studio della pittura di Matisse e degli acquerelli di Cézanne, nonché l'approfondimento dell'opera di Giotto ad Assisi e a Padova. Tra il 1919 e il 1920 gli eventi si succedono a ritmi incalzanti: inizia a frequentare Giorgio De Chirico («Si deve dipingere tutto nel mondo come un *enigma*»), riceve nel proprio atelier Carlo Carrà e ha modo di vedere le ventotto opere di Cézanne in mostra alla Biennale di Venezia. Ancora nel 1956, nel corso di un viaggio in Svizzera, non manca di recarsi a Zurigo per visitare la retrospettiva ivi allestita del pittore francese.

---

<sup>3</sup> G. Sciortino, *Giorgio Morandi a Bologna e a Roma*, in “La Fiera Letteraria”, Roma, 25 settembre 1955.

<sup>4</sup> *Giorgio Morandi 1890-1990. Mostra del Centenario* [catalogo], Electa, Milano 1990, p. 355.

Che il riferimento all'opera di Cézanne abbia dunque finito per giocare un ruolo capitale all'interno della parabola creativa di Morandi, è quanto queste prime considerazioni hanno permesso di appurare, pur lasciando ancora inevasa la richiesta di un'interpretazione della sua opera e della reale portata di quelle che sino a questo momento non possono che essere annoverate tra le semplici, seppur imprescindibili, influenze "subite" dall'artista.

Sulla scorta dei giudizi espressi innanzitutto da Klee e Matisse, per i quali Cézanne sarebbe stato, rispettivamente, «il maestro per eccellenza» e «il padre di tutti noi», il nostro primo compito dovrà necessariamente consistere nel tentativo di determinare il tratto essenziale dell'opera di Cézanne e, su questa base, di evidenziare la presenza negli altri artisti nominati da Morandi di una medesima istanza figurativa che li avrebbe trasformati in altrettanti anticipatori di quanto sarebbe stato portato a compimento nel XX secolo da Morandi e da coloro che seppero sviluppare un vero linguaggio pittorico capace di condurre la forma al culmine delle proprie possibilità.

Che cosa infatti può accomunare Giotto e Piero della Francesca a Vermeer e Chardin se non quella preoccupazione formale o, altrimenti detta, architettonica che determina la struttura geometrica del quadro, qui resa in modo emblematico da Cézanne attraverso un uso plastico del colore che supera la sua funzione meramente descrittiva per fungere da elemento compaginante in grado di dare corpo a questo o quel soggetto, sia esso una natura morta, un paesaggio, un interno o una figura umana?

È questa la prospettiva interpretativa assunta sin dal 1916 da Carlo Carrà all'interno di un suo primo influente scritto "teorico" pubblicato su *La Voce* dal titolo *Parlata su Giotto*. In esso – come accadrà anche nel successivo (ma meno efficace) *Paolo Uccello costruttore* – il grande Metafisico si spinge a interpretare l'arte italiana del Trecento e del Quattrocento alla luce della fondamentale esperienza cubista, che costituisce – insieme a quanto tentato differentemente da Matisse – una delle più feconde vie di approfondimento della lezione cézanniana in termini di forma (ossia di disegno, di composizione e di costruzione) più che di colore.

Riferendosi a Giotto, Carrà parla infatti di una «costruzione di valori puri», di un'«ossatura cubistica», di un'«austerità e semplicità di chiaroscuro» e di una «conclusa terribilità plastica», in cui accade il «miracolo dell'unificazione» di

«materia-forma-spirito» (l'esempio proposto riguarda quell'episodio della Cappella degli Scrovegni in cui Cristo appare «davanti a due sinistri figure»). Carrà precisa altresì che la materia è tanto compatta che «l'ambiente, dato con efficacia cubista, [...] gravita sul tuo animo a guisa di lastroni di granito. Il senso-presepe si è ormai spento. Qui la costruzione trova la massima libertà di espressione»<sup>5</sup>.

Posto ora di accogliere questa chiave interpretativa per l'arte antica (uno spazio del tutto particolare meriterebbe la lettura proposta da Roberto Longhi della concezione della geometria e della prospettiva in Piero della Francesca), si tratta di verificare la pertinenza di una simile ipotesi tanto nel caso di Cézanne quanto in quello dello stesso Morandi, ma anche di un Chardin o di un Camille Corot. Qual è cioè il tratto fondamentale del reale che permette all'artista e a colui che ne guarda l'opera di essere in contatto non con una sua mera copia prodotta a fini estetici, ma con la verità incandescente che concede ai creatori e a coloro che si pongono al loro seguito di prendere stanza nel mondo e in esso soggiornare?

In altre parole, alla ricerca come siamo del polo intorno a cui gravitano le ricerche plastiche di questi artisti e sulla scorta di un'iniziale percezione dello statuto costitutivo della loro opera, chiediamo in modo tutto ancora da precisare: è la "realtà", grazie anche alla densità materica propria della pittura a olio, il vero *motif* con cui la pittura viene a capo del problema dell'essere (come sembrano ipotizzare, seppur in modo autonomo, Rainer Maria Rilke e David Herbert Lawrence), oppure è la leggerezza, che, nel disegno e nell'acquerello, permette alla figura di volta in volta ritratta di levitare, accogliendo colui che guarda l'opera all'interno di un unico ciclo-flusso che dà ritmo e lascia che il mondo vibri, respiri?

A questo secondo ordine di riflessioni sembrano rimandare le analisi sviluppate da Robert Marteau all'interno di una delle opere liricamente più feconde che mai siano state scritte su Cézanne. Ne *Le message de Paul Cézanne* il poeta, più che evidenziare la saturazione della materia pittorica, si sofferma sugli spazi bianchi (della tela o della carta) che interrompono "involontariamente" la compattezza della tessitura cromatica per immettere dell'aria, affinché il tutto sia scosso da un fremito che anima con tenerezza il dipinto o l'acquerello al di là di ogni terribile plasticità.

---

<sup>5</sup> Una versione di questo testo è consultabile online sul sito del Gabinetto Vieusseux.

Allo stesso modo, nello spazio fattosi atmosfera, si ricongiungono le esperienze plastiche di Braque e di Matisse (pensiamo innanzitutto al prodigio rappresentato dalla Cappella di Vence) in vista della definizione di una dimensione che non è inquadrabile entro uno schema geometrico, ma che si rende percepibile attraverso la compenetrazione, ai limiti del palpabile, di piani cromatici tanto sfumati da svanire nel nulla. Trasparenza e ariosità lasciano che si schiuda uno spazio che invita all'incontro – incontro tra le cose, che in esso si dispongono con agio, e incontro delle cose con quell'uomo che di esse si avvale per dar forma al proprio mondo a imitazione in scala minore dell'ordine cosmico.

Facciamo ora un passo indietro e chiediamoci quale genere di esigenza stia a capo della rappresentazione delle cose, una volta che queste siano colte nella loro "realtà". In questo modo dipingere la realtà di una sedia, per esempio, permetterebbe di andare oltre la mera rappresentazione o copia di un fatto, per accedere al suo essere, ossia alla pienezza della sua presenza, e, con essa, dirà Rilke, a «quanto vi si trova di quel "sacro"...» che requia in ogni cosa, anche nelle più semplici. Può così continuare il poeta: «Tutta la realtà lì è dalla sua parte... Che povertà hanno anche in lui tutti gli oggetti». E ancora: «[I frutti dipinti da Cézanne] diventano veramente cose, così semplicemente indistruttibili nella loro caparbia esistenza»<sup>6</sup>.

In altre parole, i frutti smettono di essere commestibili e diventano delle cose, dotate di una loro solidità. E tuttavia, nel loro essere quello che sono, esse appaiono sì in tutta la loro povertà, ma al contempo reali e pertanto piene, indistruttibili nel loro decoro, guadagnate nella loro possibilità più essenziale, finalmente e unicamente se stesse. Così il pittore è chiamato a mimare lo stesso "farsi-cosa" di un albero, di una casa, di una montagna, affinché essi possano individualmente risplendere di una luce mite per entro un comune gravitare intorno a un unico fuoco. Il lento compaginarsi delle singole cose nella loro consistenza concede a ognuna di esse quella realizzazione di sé che il pittore sa apportare attraverso il fervore discreto che traspare dall'accurata sovrapposizione di macchie colorate con cui dà voce a un'apparizione.

---

<sup>6</sup> R. M. Rilke, *Lettere su Cézanne*, Abscondita, Milano 2011, pp. 20, 27 e 29.

Se, infatti, l'arte non può limitarsi a fornire un calco di ciò che vede, tutto sta a comprendere come raffigurare il «che-è» delle cose quale fenomeno originario che istituisce il rapporto stesso che l'uomo intrattiene con la realtà. Una realtà che, grazie al pittore che è Cézanne, viene salvata dalla più rovinosa devastazione, per presentarsi come un che di integro e intero agli occhi di uno spettatore che risponde stando a lungo dinanzi al quadro, intento solo a guardare. A quale “evento” corrisponde dunque un'opera di Cézanne?

Nelle parole di Lawrence, l'arte di Cézanne compirebbe il primo passo lungo la via di ritorno verso la «sostanza reale» o «sostanza oggettiva». Essa costituisce cioè un vero e proprio tentativo di far sì che l'oggetto rappresentato – per esempio, una mela – esista come un'entità indipendente, svincolata dall'emozione personale. Cézanne avrebbe infatti voluto rendere palpabile l'esistenza reale del corpo, la sua “materia” (non il suo spirito), così da superare la coscienza (solo) mentale delle cose. Andare oltre la concezione che vede nella pittura una mera rappresentazione significa allora accedere alla realtà attraverso il contatto reso possibile dall'intuizione, dall'istinto.

Per dirla con una formula, si tratta di andare oltre il concetto delle cose per risalire alle cose stesse. Così una mela di Cézanne è più dell'idea platonica! Per questo motivo anche le figure umane sono dipinte come fossero delle mele (pensiamo, in particolare, ai ritratti di Madame Cézanne). Gli stessi paesaggi sono dipinti in modo da superare un *cliché*: i numerosi spazi bianchi lasciati dal pittore trovano finalmente una spiegazione convincente. Essi, infatti, sono l'unico modo per ritrarre qualcosa superando lo stereotipo mentale che lo ha già confinato a una determinata immagine<sup>7</sup>.

Allo stesso modo, con il superamento dell'Impressionismo e della sua “pittura dell'atmosfera”, Cézanne si sarebbe proposto di «ritrovare l'oggetto», «annegato» com'era – sono parole di Maurice Merleau-Ponty – dalla «divisione dei toni», che «ne dissolvevano la pesantezza sua propria». L'oggetto sulla tela, infatti, «non è più coperto di riflessi né perduto nei suoi rapporti con l'aria e con gli altri oggetti, ma è come

---

<sup>7</sup> Cfr. D. H. Lawrence, *Introduction to these paintings*, in *The Paintings of D. H. Lawrence* [catalogo], Mandrake Press, London 1929.



illuminato sordamente dall'interno, la luce emana da lui, onde ne risulta un'impressione di solidità e di materialità»<sup>8</sup>.

Alla luce di queste prime analisi dobbiamo riconoscere la plausibilità di entrambe le interpretazioni (realtà *contra* levità) e, pertanto, l'inevitabile stato aporetico in cui ci troviamo nel momento in cui pretendiamo di tagliare il nodo gordiano di una simile plurivocità. Per questo motivo salutiamo il contributo dirimente che ha saputo fornire Lawrence Gowing in merito allo statuto dell'arte in generale e, nel nostro caso, dell'arte di Cézanne.

Riconosciuto da John Rewald come uno dei massimi conoscitori dell'opera di Cézanne, Gowing si è altresì distinto per la profondità e accuratezza delle sue ricerche su Vermeer e William Turner, anche in qualità di curatore di mostre di eccezionale rigore scientifico (ricordiamo, in particolare, la celebrata *Turner. Imagination and Reality*, tenutasi al MoMA nel 1966). Quanto ai suoi lavori su Cézanne, ci limitiamo qui a ricordare una coppia di saggi felicemente raccolti in Francia che hanno il merito di delineare l'orizzonte speculativo e più squisitamente compositivo entro cui giunge a compimento il destino creativo del pittore a partire dalla sempre maggiore rilevanza assunta col passare del tempo dall'acquerello rispetto alla più canonica pittura a olio. Non deve dunque sorprendere che il primo e fondamentale saggio intitolato *La logica delle sensazioni organizzate* sia seguito, per quanto sia cronologicamente antecedente, da un secondo testo sul tema dell'acquerello e del disegno<sup>9</sup>.

Come abbiamo già avuto modo di dire, la transizione dalla pittura a olio all'acquerello (che ritroviamo anche in Morandi negli anni della maturità, in particolare quando cessano le incisioni) sorge da una preoccupazione differente da quella della cosiddetta "compattezza", da intendersi come richiamo alla realtà a favore del superamento dell'origine concettuale dell'opera. Il bisogno di riguadagnare un rapporto con la dimensione del corpo (a scapito della cerebralità o astrattezza di tanta arte del XIX e XX secolo) conduce Lawrence a soffermarsi sul tema della mela in Cézanne, che assurge a paradigma di una concezione dell'arte che vede nella solidità della costruzione

---

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in ID. *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1982, p. 30. Continua poco dopo il filosofo: «[Cézanne] non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea» (p. 32). Forse il tratto nascente di un simile ordine prelude a suo modo alla svolta figurativa da noi discussa?

<sup>9</sup> Cfr. L. Gowing, *Cézanne. La logique des sensations organisées*, Macula, Paris 2015.

o della composizione del quadro il segno di una tale pienezza o compiutezza da rendere ingiustificabile l'esistenza di spazi vuoti nella tessitura cromatica.

Quest'ultima altro non sarebbe che la traduzione a livello visivo del denso rapporto che le cose presenti nel quadro intrattengono tra loro. E dal momento che tutto è rapporto, è il rapporto a far sì che le singole cose acquisiscano il loro pieno senso. A questo si aggiunga che il procedimento con cui Cézanne porta alla luce l'entrata in presenza di qualsiasi cosa si propone di mimare il movimento che conduce l'ente a irrompere e a venire alla luce – in muto accordo con il silenzio quale origine di ogni figura. Il lento costituirsi di una cosa, colta nel suo schiudersi e stanziarsi, nel suo definire il proprio spazio-e-tempo, viene reso attraverso una sovrapposizione di più piani (spaziali e cromatici) che lascia fremere la cosa e invita al contempo chi la guarda a osservarla, a prendersene cura.

Ma una simile sobria intensità ha bisogno di un diverso modo di dipingere, ossia di pensare, secondo il quale raffigurare qualcosa significa suscitare in ciò che si crea quel vigore che mantiene segretamente tutto in vita. Così il disegno e l'acquerello si presentano come gli strumenti meglio addetti a realizzare quella comunione tra l'uomo e il mondo che sta a fondamento della festa con cui celebriamo il nostro incontro con il cosmo. All'elemento evocativo con cui una linea suggerisce un mondo o una pennellata di colore diluito rende palpabile un'atmosfera, si unisce ora l'utilizzo del bianco della tela o del foglio da disegno, in cui il soffio di un alito d'aria scuote mitemente l'intero paesaggio sino a farcelo toccare.

In altre parole, la compattezza del dipinto a olio è solo il punto di avvio di un processo di trasfigurazione che induce le cose rappresentate a rinunciare a se stesse a favore di un unico tutto che dissolve i confini, le separazioni. Da qui quel senso di levità e di trasparenza che altro non è che la manifestazione culminante di quella povertà secondo cui tutto è niente – poiché nessuna cosa esaurisce il senso, essendone tutt'al più un indizio, un indice.

«Più il colore si armonizza, più il disegno si precisa» – «La linea non esiste, il modellato non esiste, esistono solo i contrasti»: sono queste le proposizioni decisive per comprendere l'opera pittorica di Cézanne. Più in particolare, la sovrapposizione delle macchie di colore dà corpo alla figura rappresentata, ne definisce i limiti, anche

attraverso la figura che le sta a fianco e lo spazio che le separa – spazio che è determinato dal dialogo che esse intrattengono in quanto elementi di un medesimo soggetto.

Posto, infatti, che dipingere significhi dare voce – e colore – al rapporto (o alla differenza) che sussiste tra le cose, il colore è l'elemento in cui ha luogo tanto il definirsi dei singoli oggetti quanto la loro differenza o rapporto. Un simile rapporto, non essendo un ente determinato, è un non-ente, è niente e, come tale, si manifesta in quanto atmosfera. Perdiamo così la definizione in termini di esattezza, per guadagnare una dimensione di intimità in cui entriamo in contatto con le cose, qui avvolte nel loro aroma.

Parimenti la compattezza della costruzione cede il passo a uno slancio più libero, per quanto detta tensione si esprima nel modo più compiuto nella quiete che avvolge i differenti oggetti, stagliandoli oltre il nitore di ognuno di essi per riguadagnarli nel loro articolare una dimensione presso cui l'uomo può radicarsi ed essere di casa. Se allora portassimo alle estreme conseguenze questo pensiero, dovremmo spingerci a intendere in termini cromatici il piano stesso in cui i singoli oggetti fanno la loro comparsa. Il colore, che definisce gli oggetti nella loro differenza e che li invita al dialogo, diviene così il campo stesso della loro apparizione – campo che, nel caso di Barnett Newman, diviene un'unica estensione cromatica, della consistenza serica di un che di integro che raccoglie e accoglie.

Nel caso del pittore americano il flagrare dello spazio-e-tempo che è l'essere è reso dalla comparsa dell'elemento verticale di una cerniera che mima il costituirsi unitario dell'ente secondo il tratto dell'interezza, prima cioè di ogni specificazione. La modulazione dello spazio ottenuta da Cézanne attraverso i contrasti cromatici trova ora nell'unità del *color field* il proprio compimento, nella misura in cui il campo di colore, “astraendo” da ogni ente definito, è la manifestazione di una dimensione da cui tutto sorge e in cui tutto rifluisce.

Di fronte a un'arte, dirà Clement Greenberg, che è «tutta dichiarazione, tutta contenuto», la cui pienezza è «ottenuta attraverso un'esecuzione che richiama su di sé la minima attenzione possibile», siamo costretti ad arrenderci a un'evidenza che ci pone al cospetto di un *Urphänomen* capace di inaugurare un mondo: «In questi dipinti non c'è programma, non c'è polemica. Essi non intendono affermare qualcosa, e tantomeno

sconvolgere o sorprendere. A Newman non interessano linee e angoli retti, spazi vuoti in sé, nudità o purezza. Egli insegue la sua visione. Le bande verticali arrivano come un risultato, non come parte di una disposizione. È il colore che viene prima e domina»<sup>10</sup>.

Se a questo punto vogliamo tornare all'ipotesi di Morandi, secondo cui l'opera di Cézanne avrebbe permesso di meglio comprendere la grande arte italiana delle origini, dobbiamo riferirci innanzitutto all'aspetto di costruzione che traspare dall'opera dell'artista francese. Essa, infatti, nel suo insistere sull'entrare in presenza di qualcosa, avrebbe reso possibile cogliere la compattezza o realtà delle figure dell'arte italiana non come un che di monolitico, ma, al contrario, come ciò che permane, nel senso dell'essenziale che sta a fondamento di ogni cosa.

Vista alla luce di Cézanne, l'arte italiana risplende per la compostezza e l'equilibrio a cui sono sobriamente ricondotti tutti i contrasti a livello cromatico e formale. Per questo motivo Carrà poteva individuare nelle opere di Giotto una plasticità cubista, nella misura in cui la resa della realtà in termini di "cubi" evidenzia una struttura e un ordine che non hanno nulla a che fare con una rappresentazione rigidamente geometrica, ma rimandano alla semplicità di un archetipo. Così l'articolazione o la modulazione costituisce il primo tratto della pittura del maestro di Aix, mossa com'è a suscitare in chi guarda la sensazione di poter toccare l'oggetto rappresentato entro una dimensione di dialogo tra le cose che compongono il soggetto.

Entro lo spazio definito da questa geometria giunge ad abitare l'uomo moderno. E tuttavia quell'indistruttibilità delle cose di cui parlava Rilke a proposito di Cézanne è solo un primo tentativo di istituire un rapporto con tutto, nel senso che ad esso fa seguito una maturazione del contratto che l'uomo stringe con l'essere – maturazione che, a dire il vero, è un approfondimento in direzione del segreto quale indole di fondo dell'essere stesso.

La finalità dell'olio di rendere visibile il farsi-cosa di ogni reale nella sua indistruttibilità cede il passo alle capacità che hanno il disegno e l'acquerello di lasciare flagrare ancor più tempestivamente uno spazio in termini di quella trasparenza che è di per sé immagine del dialogo silenzioso che le cose intrattengono tra loro. Qui il colore

---

<sup>10</sup> C. Greenberg, *Introduzione a una mostra di Barnett Newman*, in ID. *L'avventura del modernismo*, Johan & Levi, Milano 2011, p. 107.

viene utilizzato in modo più parco al solo fine di indicare i punti di rottura secondo cui si articola il piano pittorico quale eco del fervore raccolto che muove lo spazio. Ai limiti del visibile, lo spazio si schiude, descrivendo per cenni una vastità e indicando in lontananza verso qualcosa che ci attende e reclama.

Perché la forma libera dell'acquerello sembra meglio addirsi all'esigenza di essere all'unisono. La ricerca di realtà che muove l'uomo oltre la comprensione concettuale del mondo trova allora nel diradersi o rarefarsi dello spazio e del tempo la condizione prima che favorisce l'incontro. Qui si respira quella libertà essenziale che supera i limiti di ogni presa di possesso, a favore di quel che Eduardo Chillida chiamava l'«inalazione» dell'aroma che circonda e permea tutte le cose.

Ancora una volta si inizia a scorgere l'origine di quel che a torto si è chiamato «astrazione», il cui movimento non risiede in un allontanamento arbitrario dalla realtà, ma, al contrario, nella risalita a monte rispetto a ogni configurazione determinata in vista di un'immedesimazione che è pura apertura ed estasi. Non potrebbe allora essere affidato al colore il compito di far percepire il piano o il campo dell'essere come un che di intatto e puro, radiosa pienezza custodente e stagliante?

Lo ripetiamo: il contributo fondamentale del saggio di Gowing sulla logica delle sensazioni organizzate è rappresentato dall'osservazione secondo la quale, a partire dal 1900, l'opera di Cézanne si sarebbe caratterizzata per un cambiamento di rotta. Più in particolare, esso si fonderebbe sulla nuova attenzione rivolta dal pittore a quel senso di levità che supererebbe il primato assunto dal bisogno di realtà che aveva animato le preoccupazioni plastiche del maestro a partire dal 1860.

Se, infatti, obiettivo del pittore è ritrarre l'avvento del mondo nella forma dei molteplici e metamorfici rapporti tra tutte le cose, è necessario che la solidità e concretezza dell'olio lasci spazio all'immaterialità dell'acquerello. E per quanto Cézanne non intendesse spingersi verso quella che chiamiamo "astrazione" – opposte erano le sue intenzioni! –, per quanto cioè si rammaricasse dell'incompletezza dei suoi quadri più maturi (a causa degli spazi bianchi lasciati perché impossibilitato a colmarli), dobbiamo riconoscere come l'esigenza di configurare quello spazio-luogo che è il mondo necessitasse di uno strumento capace di conformarsi all'inesauribile

trasformazione che accompagna il gioco tra nascondimento e apparizione che presiede allo stupefacente che-è dell'ente.

Ora, il senso dello schiudersi o flagrare di una simile dimensione può essere rischiarato alla luce del verbo «deflagrare», che significa scoppiare. Flagrare, infatti, evidenzia qualcosa come un irrompere non nella forma dell'imporsi violento, ma del manifestarsi nella propria integrità. Tale interezza in sé compiuta invita ad essere colta come un tutt'uno che funge da campitura "contro" cui si definiscono i singoli oggetti, a loro volta superati nella loro individualità per riconoscersi pienamente solo nel rapporto che istituiscono con ciò che è altro da sé.

Da qui il tentativo incarnato dal *color field painting* di indicare in direzione di quel tutto onniavvolgente confezionato da Newman su una tela di dimensioni insolitamente grandi con un manto di colore steso con la massima delicatezza, in cui nessun punto si distingue, a tutto favore di un fitto e compatto, ma altresì finemente applicato, strato di vernice che funge da basso continuo della melodia che gli oggetti sanno generare una volta che vengono posti in relazione.

La cerniera, lungi dal costituire un invito a separarsi, indica in direzione di un'unità conseguita rispetto alla molteplicità, con quell'insistenza sulla verticalità che contraddistingue la postura dell'uomo come colui che è chiamato a far fronte e ad essere all'altezza dell'appello del mondo. Per quanto allora la pittura di Cézanne proceda alla sovrapposizione di macchie colorate in una sorta di fuga cromatica, possiamo riconoscere in Newman un compitore della lezione secondo cui è nel colore che la forma giunge alla propria pienezza. Certo, la quasi monocromia di Newman sembra allontanarsi dalla leggerezza degli acquerelli di Cézanne, e tuttavia la pienezza e intensità del suo colore rimanda a un pensiero dell'essere in cui la tensione dei contrasti è stata ricondotta alla quiete di un istante di equilibrio che accoglie colui che, nel guardare l'opera, si pone – su indicazione dello stesso pittore americano – a breve distanza da essa per partecipare della sua irradiazione sino ad esserne abbracciato (come accade emblematicamente con *Vir Heroicus Sublimis* del 1950-1951).

A questo stesso sentimento è consacrato il fondamentale *Die Lehre der Sainte-Victoire* di Peter Handke, in cui il poeta, grazie all'insegnamento ricevuto dalla frequentazione dei luoghi cari a Cézanne, sembra insistere sulla necessità della presenza di una

dimensione aerea che lascia che si facciano incontro il «mondo della natura» e l'«opera dell'uomo». Prima ancora cioè che la realtà si manifesti con questo o quel volto, si dà qualcosa come un luogo che accoglie a priori ogni presenza.

Un luogo sgombro da ogni impedimento che lascia respirare, per così dire, la dimensione in cui tutto accade o, meglio, la dimensione che rende possibile tale accadere, nella misura in cui costituisce quello spazio-e-tempo in cui uomo e natura si richiamano vicendevolmente o si contrappongono, configurando di volta in volta un mondo. Tale spazio di apparizione, proprio perché non si esaurisce in alcunché, assume i tratti di una vaghezza spesso confusa come un che di vuoto, quand'essa anticipa ogni possibile determinazione.

Il poeta emblematicamente individua una simile apertura mediante una locuzione temporale latina che suona: *nunc stans*, comunemente tradotta con «istante d'eternità» oppure «ora eterno». Un presente “eterno”, in cui l'apertura è data dalla contemporaneità di passato, presente e futuro in un istante che tempestivamente schiude lo spazio di gioco di ogni apparizione.

È quanto esprime anche il francese *béance*, in cui lo spazio di apparizione è reso da uno spalancarsi che abbraccia ogni cosa. Una simile vastità o colpo d'occhio onnicomprensivo funge da colpo di avvio di quel processo che conduce l'uomo a entrare in un rapporto di intesa con il proprio mondo nella forma di un'esperienza di pensiero o di una configurazione plastica.

Ancora: detta vastità precede il darsi della realtà in termini di compattezza e di leggerezza, dal momento che quest'ultime, lungi dal contrapporsi, altro non sono che una modalità di apparizione resa possibile dalla presenza di uno spazio o di un tempo che concede tanto un prender corpo raccolto e compaginato quanto un più libero ostendersi nella più completa immedesimazione sino a svanire per assorbimento o fusione.

A tutto ciò corrisponde in Cézanne il passaggio dall'olio all'acquerello, in cui la logica delle sensazioni organizzate raggiunge quella disinvoltura che permette di sfiorare l'origine dell'enigma della presenza, qui traccia al limite del visibile dell'inesauribile gioco di ritraimento e apparizione. Memore della propria origine nel nascondimento, ogni presenza autentica indica a ritroso in direzione di ciò che non ha forma, colore, suono. L'immaterialità dell'acquerello, in uno con l'inappariscenza

utilizzo del colore per indicare i punti di rottura del piano pittorico, assume la forma di un presentimento ancora più tattile di ogni definizione a livello materico<sup>11</sup>.

A questo rinvia ogni impresa genuinamente creatrice, quand'essa si proponga di preparare, sotto lo sguardo del cielo, un soggiorno dell'uomo intonato a pudore e tenerezza. «Col progresso degli anni», scriveva Carlo Carrà,

cresce [...] quest'abitudine di cercare la nostra armonia nelle cose che ci circondano, perché noi sentiamo che se dimentichiamo il reale perisce ogni ordine e proporzione e quella giusta valutazione della vita e dell'arte che alla fine per chi vi si attiene significa chiamare ancora una volta le cose coi nomi loro. Sono le “cose ordinarie”, che operano sul nostro animo in quella guisa così benefica che raggiunge le estreme vette della grazia [...]. Per cui noi opiniamo che una tale pacata felicità sia la più elevata ebrietà inventata dall'uomo, e che l'abbia inventata soltanto un uomo il quale abbia molto osservato, molto meditato e anche molto sofferto. Sono le “cose ordinarie” che rivelano quelle forme di semplicità che ci dicono uno stato superiore e posteriore dell'essere, il quale costituisce tutto il segreto fasto dell'arte<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Rimandiamo in conclusione il lettore alle analisi che Hadrien France-Lanord dedica nel suo *La couleur et la parole* (Gallimard, Paris 2018) al tema delle «fluidità e solidità cromatiche del *motif-mondo*» (pp. 192-204) sulla scorta del fenomeno del blu “cosmico” con cui Cézanne dà forma al respiro dell'aria.

<sup>12</sup> C. Carrà, *Pratica per una nuova pittura* [1918], in ID. *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 147.